Historia de la literatura argentina

58 La literatura de las vanguardias XXI

Jorge Luis Borges
Raúl G. Aguirre
Francisco Urondo
Leónidas Lamborghini
Alejandra Pizarnik
Roberto Juarroz
Amelia Biagioni
Susana Thénon



Colegio Nacional de Buenos Aires

Página/12



Pintura Nº 83 (1961); óleo sobre tela de César López Osornio

Dirección general de colecciones de historia de Página/12: Profesora Aurora Ravina

Departamento de Castellano y Literatura
Colegio Nacional de Buenos Aires
Universidad de Buenos Aires
Directora: Profesora Silvina Marsimian
Redactoras:
Profesora Paula Croci
Profesora María Inés González
Profesora Silvina Marsimian
Profesora Sylvia Nogueira

Auxiliares de investigación:
Profesores Karin Grammatico y Sergio Galiana
Consultas y comentarios: *literatura@cnba.uba.ar*

Colaboración especial:
Profesora Marcela Grosso

ISBN Tomo III: 987-503-412-6
ISBN de la obra completa: 987-503-390-1

En tapa: Ilustración de Correas que acompañó la publicación del poema *La Torre* de Amelia Biagioni, en la revista *Lyra* (1970)

La literatura de las vanguardias XXI

Los míticos sesenta

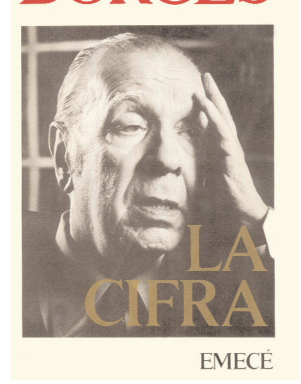
El escritor Horacio Salas, colaborador de *El grillo de papel* (1959) –publicación que habla de "transformar la realidad" y de la literatura como "un modo de vida", cuya línea se repetirá en otras revistas como *Barrilete* y *Aguaviva* (1960)–, designó con el nombre "generación del sesenta" a un grupo de poetas coetáneos, ubicados geográficamente en Buenos Aires, pero muy diferentes entre sí. No los unía una ideología ni adherían a una poética definida. Pero esta generación injustamente "sepultada" –para Ramón Plaza, quien prologa una antología–, en la que se destaca particularmente Juan Gelman, comparte una primera tendencia: "una relación más viva con la lengua hablada" –en términos de otro de sus protagonistas, Eduardo Romano–, "un intento de poetizar el habla de la gente". El tono conversacional que, en general, adoptaron, buscó captar a un mayor número de lectores, a diferencia de su antecedente inmediato, los invencionistas de *Poesía Buenos Aires* –como Bayley, Aguirre, la primera etapa de Lamborghini y Urondo–. Si bien el uso de la métrica irregular, la experimentación con la sintaxis, la inclinación por composiciones de formas libres constituían prácticas ya habituales hacia mediados de la década anterior, estos poetas las intensificaron; además de incorporar alusiones o referencias directas a situaciones y hechos históricos contemporáneos, clara manifestación del compromiso que asumían. Al configurarse los '60 como una etapa de alta politización en todos los campos, la poesía producida por



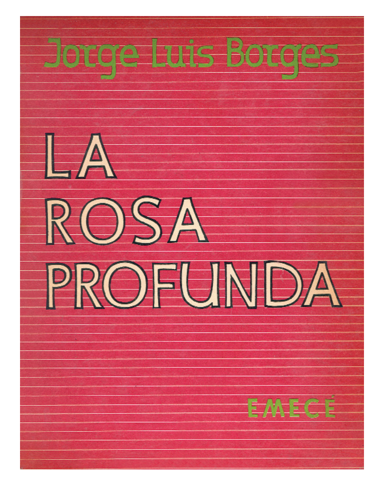
Dibujo que ilustra aspectos diversos de la vida urbana de los años sesenta

entonces tiende a ser identificada con el discurso político, pero no es justa tal reducción: algunos escritores, como Gelman, Urondo, Alberto Szpunberg evolucionan en la poesía política pero otros, como Miguel Angel Bustos, no. La poesía contemporánea de Girri y Juarroz no se encasilla en este molde sino que atiende a la reflexión filosófica, distante de connotaciones sentimentales o sociales. Por su parte, Susana Thénon, Alejandra Pizarnik, Juana Bignozzi producen en los '60 pero no responden directamente a los planteos de una generación que, de todas maneras, se resistió a ser clasificada como tal. Aun así, en conjunto, esta se distanció de la cultura de la "libertadora", que publicaba en *La Nación*, *La Prensa*, *Sur* o integraba la SADE, y desestimó esos medios.

"Creían (y querían) en una literatura diferente construida fuera de lo oficial y con una sensibilidad extremada hacia lo popular que incluía, sin duda, el compromiso político asumido desde lo personal", explica Plaza. Se dejaron tentar por el tango –en el que observaron el reflejo de cómo hablaba la gente–, también y especialmente por la literatura del escritor italiano Cesare Pavese –en la que se cruza poesía y política–, o la de otros como Ungaretti, Montale, Breton, Artaud, Rimbaud, Apollinaire, que proponían los caminos de la modernidad; por otra parte, Borges es una presencia atractiva aunque genera sentimientos contradictorios. Lo que señalara H. A. Murena: "Argentina es un arrabal del mundo, está fuera de la historia y fuera de los mapas" no funciona precisamente como una consigna para estos poetas. Por el contrario, tuvieron conciencia de los problemas relacionados con el origen y la nacionalidad pero en relación con un tiempo nuevo que se inauguraba en Latinoamérica y en el mundo. Un optimismo concentrado en los cambios por venir estimuló movimientos artísticos y se multiplicaron publicaciones y reuniones en "boliches" y restaurantes. En la Facultad de Filosofía y Letras, enseñaban Borges, Barrenechea, Pagés Larraya, Mondolfo, Astrada, Silvio y Risieri Frondizi. Las librerías como Casavalle, Nueva Visión, Rodríguez, Galatea, Verbum constituían centros de divulgación bibliográfica. Las revistas comerciales *Primera Plana*, *Confirmado*, *Panorama* tenían asiduos lectores. Nacía el Instituto Di Tella, que pronto extremó la revolución en las artes.



Tapa de *La cifra,* poemario de Jorge Luis Borges



Tapa del libro de poemas de Borges *La rosa profunda*

Los reflejos del poeta

En la primera mitad de la década del '60, cuando su obra alcanza reconocimiento internacional y él ya está ciego, Borges publica *El hacedor* (1960) y *El otro, el mismo* (1964), poemarios que no excluyen la prosa en algunas de sus páginas. Prólogos y epílogos de estos textos, misceláneas "que el tiempo ha compilado, no yo, y que (...) no me he atrevido a enmendar, porque las escribí con otro concepto de la literatura" (*El Hacedor*, epílogo), representan a un autor maduro, a quien se asocia una serie de libros, que él mismo revisa y hace objeto de crítica literaria. Pasiones de juventud, como las del combate contra autores consagrados que se demolían para definir las primeras vanguardias, se moderan con la adultez nostálgica de la época en que "todos queríamos ser héroes de anécdotas triviales" (*El otro, el mismo*, prólogo). En *El hacedor,* Borges se arma "una escena imposible", para dedicar el libro a Lugones, muerto en 1938: imagina que lo va a ver en una biblioteca para entregarle la compilación y el homenajeado "lee con aprobación algún verso, acaso porque en él ha reconocido su propia voz". En *El otro, el mismo*, el viejo vanguardista recupera a Rubén Darío, cuyo cisne los poetas hastiados de Modernismo habían querido retorcer: si Garcilaso dio a la poesía castellana la musicalidad de la lírica italiana, "Darío nos dio la de Francia". El argentino se ubica entre esos maestros para especificar su aporte personal a la tradición literaria: mientras el español o el nicaragüense enriquecieron los versos hispanoamericanos con la poesía de otras lenguas romances, en el caso de Borges, "alguna vez me atrajo la tentación de trasladar al castellano la música del inglés o del alemán; si hubiera ejecutado esa aventura, acaso imposible, yo sería un gran poeta, como aquel Garcilaso". El lector confirma que Borges ha realizado el intento: el poeta llega incluso a presentar versos que ha creado directamente en inglés ("Two English poems"). Si los nuevos reconocimientos a Lugones o Darío sugieren cambios en el escritor, el marco en el que los señala subraya las continuidades y recurrencias de su obra. La "escena imposible" de *El hacedor* no se concibe gratuitamente: "mañana yo también habré muerto y se confundirán nuestros tiempos y la cronología se perderá en un orbe de símbolos y de algún modo será justo afirmar que yo le he traído este libro y que usted lo ha aceptado". Esta esperanza retoma las disquisiciones que Borges hace en otros libros suyos sobre la condición humana y la relación entre los enigmas y milagros de la realidad y los arbitrarios sistemas de signos con que se pretende asirla. El título de *El otro, el mismo* recuerda las especulaciones de Borges sobre la disolución de la individualidad singular en el colectivo de la especie, como sucede con Homero en "El inmortal" (*El aleph*); en el prólogo resuena, por su parte, el género del cuento-ensayo que despliega juicios de crítica literaria o argumenta, con narraciones de anécdotas y pequeñas historias, postulados sobre la lectura y la escritura. Sólo que en los libros de la década del '60, al intensificarse la referencia al "yo" y las propias obras, ese género juega con la mezcla de la reseña crítica y la autobiografía: "En su cenáculo de la calle Victoria, el escritor –llamémoslo así– Alberto Hidalgo señaló mi costumbre de escribir la misma página dos veces, con variaciones mínimas. Lamento haberle contestado que él no era menos binario, salvo que en su caso particular la versión primera era de otro (...) *Alexander Selkirk* no difiere notoriamente de *Odisea, libro vigésimo tercero*; *El puñal* prefigura la milonga que he titulado *Un cuchillo en el Norte* y quizá el relato *El encuentro*". De paso, el autor subraya algunas de sus reescrituras: las de textos ajenos, las que se producen en un mismo libro del poeta, las que conectan diferentes obras suyas ("El puñal" es parte de *El otro, el mismo* y "El encuentro", de *El informe de Brodie*). Como en "El aleph", Borges se nombra a sí mismo en su escritura de los '60. Por ejemplo, en "Borges y yo" (*El hacedor*): "Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. (...) Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica". Así recupera el nominalismo sobre el que ha discurrido en libros previos y el borroso límite

Dibujo de Horacio Butler que ilustró la edición de *La rosa profunda,* de Borges



entre realidad y ficción que en ellos había destacado. Piezas como "Borges y yo" afirman el angustioso doble que conforman el "yo" que tiene existencia solo a través del lenguaje y el hombre de carne y hueso que vive en la "realidad". Esas reflexiones sobre el ser que vive en los textos son acompañadas en las misceláneas tanto por piezas que subrayan constantemente, al modo de los poetas barrocos españoles, la fugacidad humana ("Quizá en la muerte para siempre seremos,/ cuando el polvo sea polvo", "Alguien", *El otro, el mismo*) como por referencias al Borges "real", al hombre histórico que se conoce a través de los medios masivos de comunicación: hay poemas que remiten a su genealogía, a sus textos, a otros escritores con los que el poeta sugiere identificación. La desrealización del individuo singular se impone en versos como los de "A un poeta sajón" (*El otro, el mismo*): "son innumerables los ocasos/ que entre nosotros, gris hermano, han sido./ (...) Dónde buscar tus rasgos y tu nombre?/ (...) Nunca sabré cómo habrás sido/ cuando sobre la tierra fuiste un hombre"; el peso de lo real histórico se figura en las referencias al abuelo, a la ceguera, a los amigos de apellidos reconocidos en la sociedad contemporánea. Pero se impone la oscilación entre esa sustancia particular y la nada en la que se disuelven los individuos: su ceguera es también la de Homero; las bibliotecas que recorre ponen en duda la identidad del yo (que no sabe si es Borges o Groussac en "Poema de los dones", *El hacedor*); la esencia espectral se atribuye además al que lee: "Sombra, irás a la sombra que te aguarda" ("A quien está leyéndome", *El otro, el mismo*). Al cumplir 70 años, en 1969, Borges publica *Elogio de la sombra*, que insiste en la escenificación de la inminencia de la muerte: "Quiero morir del todo; quiero morir con este compañero, mi cuerpo" ("Una oración"). Ese horizonte final no hace de la literatura una vanidad humana. Al contrario: el deseo expresado en "Una oración" reformula uno del poeta latino Horacio; el balance de vida arroja una conclusión que compromete al que la lee; los muertos invocados son escritores: "Como en el puro sueño de un espejo/ (tú eres la realidad, yo su reflejo)/ te veo conversando con nosotros" ("Ricardo Güiraldes"); el pasado revisado, literario: "qué importa mi perdida generación,/ ese vago espejo,/ si tus libros la justifican" ("Invocación a Joyce"). El viejo vanguardista se reconoce clásico "al cabo de los años" y apuesta a vencer el olvido fatal. En los '70 y en los '80, se destacan, entre otros, sus libros *La rosa profunda* (1975) y *La cifra* (que reúne producción realizada entre 1978 y 1981). El sistema poético del artista se ha consolidado y ya no hay que hacer ajustes con un pasado vanguardista, sino más bien destacar las paradojas de la distinción entre clásicos y románticos. El prólogo a *La rosa profunda*, como si respondiera a la pregunta de a cuál movimiento artístico responde ahora su poesía, declara que las teorías y las estéticas, "como las convicciones de orden político o religioso, no son otra cosa que estímulos" (Prólogo a *La rosa profunda*). En *La cifra,* afirma que su búsqueda apunta a una "vía media" entre la poesía "intelectual" y la "mágica". Después de las reflexiones preliminares, los poemas indagan en el "yo", reescribiendo una y otra vez el verso de Góngora que afirma que terminaremos "En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada" y entregándose a la enumeración caótica que le permite repasar recuerdos de vida o de lecturas: "De esta figura, que con tanta felicidad prodigó Walt Whitman, solo puedo decir que debe parecer un caos, un desorden y ser íntimamente un cosmos, un orden".



Dibujo que acompañó al poema *Parques y jardines* de Francisco Urondo, publicado por la revista *Lyra* en 1968

De la levedad metafísica a la lucha armada

Raúl G. Aguirre (Buenos Aires, 1927-1983) fundó y dirigió junto a Bayley *Poesía Buenos Aires* (1950-60), revista donde se iniciaron artistas como Pizarnik o Lamborghini. Aguirre practicó la poesía (*Señales de vida,* 1962*,* textos de 1949 a 1961) y el *aforismo*, donde "filosofía, religión y poesía se confunden": *Cuaderno de notas* (1957), *Redes y violencias* (1958), *Alguna memoria* (1960). También Paco Urondo (Santa Fe, 1930) forjó en *Poesía Buenos Aires* sus primeras armas, aún solo literarias. *Historia Antigua* (1956), buceo surrealista en lo cotidiano, anuncia su futura actuación política: "Es cuando la tarde arremete/ cuando el sol se complica con los recuerdos, la sangre y los sueños/ es cuando no sabemos de qué lado estar/ pero no hay que alarmarse, nos quedaremos hasta que las velas no ardan"; *Breves* (1959) presenta la influencia de "Juanele" y la poesía oriental, como la del chino Li Po (700-762) o el *haiku.* Sutileza, fragmentarismo, color en pinceladas descriptivas: "una mujer/ una rama/ y en el otoño algo más/ asomado al flexible/ horizonte/ algo insignificante/ sustantivo como la vida/ en acción como los hombres/ o el río". *Lugares* (1961), *Nombres* (1963), *Del otro lado* (1967), *Adolecer* (1968) y *Larga distancia* (1971) arman su derrotero hacia otro lugar sagrado para la palabra: el de la lucha del hombre en la historia. *Del otro lado* reafirma la palabra política y opta por el poema-relato, extenso, donde se explaya un yo-observador que define y cuestiona su entorno. Versos muy largos en contrapunto con otros muy breves crean un ritmo quebrado como el mundo que nombran: "Hay una palabra secreta que anda por la calle; /se corre una voz, un frío. Hay una revolución que todos callan/ y nadie prefiere comentar". *Adolecer* refuerza el compromiso político, y une adolescencia de sujeto y de historia: carencia y dolor, rasgos del cambio para arribar a la adultez, coinciden en los planos individual y social. La cita de versos ajenos en estos textos que revisan la historia argentina, crea polifonía. Los Evangelios, los tangos o Borges surgen allí, leídos en la clave que desvela a Urondo: *"Pero al brillar el día sobre Barranca Yaco/ sables a filo y punta menudearon sobre él; /muerte de mala muerte se lo llevó al riojano.* Aquí no hubo víctimas ni frustraciones. Hay una larga escaramuza, pocos encuentros, algunas bajas imponderables, delaciones". En los '70, se unió a las Fuerzas Armadas Revolucionarias, que impulsaron el regreso de Perón y, en 1974, pasaron a la clandestinidad. Pero no sólo nunca dejó de escribir sino que concibió la militancia como búsqueda poética: "Empuñé un arma porque busco la palabra justa". Es decir, aquella que exprese justicia, pero también la que sea "exacta" para decir dicha justicia literariamente. Juan Gelman afirma: "Corregía mucho sus poemas, pero supo que el único modo verdadero que un poeta tiene de corregir su obra es corregirse a sí mismo, buscar los caminos que van del misterio de la lengua al misterio de la gente". Esta idea, toda una poética, da título al documental *Paco Urondo: la palabra justa* (2005), del argentino Daniel Desaloms, un jalón en el rescate del autor, con la reedición de su obra, la aparición de su biografía y estudios sobre sus textos. El tiempo que separa el presente de su muerte, en 1976, en Mendoza, víctima de una redada militar donde decidió morir a entregarse; el robo del cuerpo, luego rescatado, son instancias que, según Sasturain, indujeron "la predisposición celebratoria ante el poeta militante victimizado o el prejuicio frente a una palabra que se supone meramente instrumental". Cuando en 1961, Aguirre escribía "El golpe" –"Antes de que ocurriera/ vivir era más fácil,/ el sol era más limpio (...) Antes de que ocurriera/ yo no sabía nada"– confiesa allí una culpa por omisión. Hasta un metafísico como él asume que, en esos años difíciles, la palabra estaba y debía estar en el centro del incendio social.

Leónidas Lamborghini

La odisea de la escritura

"...¡Y el vinoso Ponto,/ mar de tinta azul/ fluyendo de la nave misma:/ un bolígrafo con su capuchón!/ ¡Y, a su bordo,/ ese nuevo Ulises navegando,/ por entre los tipeografiados/ renglones, de una revista/ cultural!" Así comienza *Odiseo confinado* (1992), de Leónidas Lamborghini (Buenos Aires, 1927), que incluye a "Cordero, el paródico", personaje que se suele leer como *alter ego* poético del artista, interpretación que incluye entre sus argumentos el de que "lamb" en inglés significa "cordero". Tan importante como el animal que tiene tradición bíblica de ser la víctima inocente, es el epíteto "el paródico". En efecto, la parodia, la reescritura de textos que son considerados modelos, ha caracterizado la obra de Lamborghini que ha devorado en sus textos literatura consagrada. "Cordero, el paródico" juzga ese proceder literario: "¡Oh ilusoria escritura!/ ¡Oh delirio! ¡Oh espejismo! (...) / Doble locura la mía,/ locura doble: sacrílego,/ pretender parodiar/ a los excelsos!". Cordero asume su pecado y denuncia vano el intento de diferenciarse de los modelos imitándolos, aunque se lo haga con la pretensión burlona de destruirlos. La violencia de la obra de Lamborghini no solo se materializa en la representada con la figuración de los mitos clásicos. Es también la violencia política del contexto, de la resistencia del peronismo proscripto, que rezuman obras como *El saboteador arrepentido* (1955), *Al público* (aparecido en 1957 en *Poesía Buenos Aires*), *Las patas en las fuentes* (1965), libros que se retoman y amplían unos a otros. Es, además, la violación de normas discursivas y lingüísticas que continuará. Mezcla géneros, por ejemplo, en *Verme y 11 reescrituras de Discépolo* (1988) o *Tragedias y parodias* (1994, recopilación de escritos de 1977 a 1990); ejercita variaciones sobre un mismo significado o un significante, como en "Cíclope" de *Las reescrituras* (1996): "duda que duda o/ duda que dudaba o/ que duda en/ lo neutro del agua/ o de la duda neutra"; disloca la sintaxis de las frases pero también la de las palabras. Un caso de lo primero puede hallarse en "Eva Perón en la hoguera" (reescritura de *La razón de mi vida* de Eva Duarte de Perón que aparece en *Partitas*, 1972): "a él./ para él./ al cóndor él si no fuese por él/ a él". Un caso de violaciones de palabras pueden ser los siguientes versos de "La peregrinación" (en *Verme*), que combinan en yuxtaposición los juegos del poeta culto con los errores populares: "...pieses/ tantiando/ qué es/ ese desierto/ o nada.../ ...cruzada/ ya esa última/ frontera.../ tratando/ tantiando/ de saber.../ ...pieses/ pelegrinos/ en pele grinación..." o algunos de "Villas": "dis/ dis/ trofia/ dis/ dis/ lexia/ dificultades afasia aquí". De diferentes maneras, el poeta representa un viaje a múltiples fuentes: los textos clásicos de la literatura universal (pagana y cristiana), las obras consagradas de la nacional (como las de la gauchesca que subordinan la voz no escolarizada a la más educada), los discursos del pueblo (cuyas palabras y sentidos las élites cultas desprecian tanto como sus groseros pies metidos en las fuentes de la ciudad para manifestarse políticamente). Los versos, que pueden organizarse como diálogos al estilo de las poesías de Hidalgo o como narraciones que aluden a la épica de Homero, conforman escenas grotescas del contexto social del artista, quien se esfuerza por evitar el realismo de "la lagrimita, la queja". Su poesía trabaja, por otra parte, materiales verbales marcadamente "argentinos", como los estereotipos de los tangos o de la lengua cotidiana de los porteños, fórmulas que acarrean modismos lingüísticos e ideología. "Asumiéndose como un descreyente y un desencantador", dice el poeta y crítico Daniel Freidenberg, Leónidas Lamborghini practica "una empresa desenmascadora que instala en el pensamiento de lo humano un punto de no retorno, a la manera de una bofetada que despierta de los ensueños y obliga a mirar en qué mundo se está".


Leónidas Lamborghini

Lirismo y palabra desmadrada

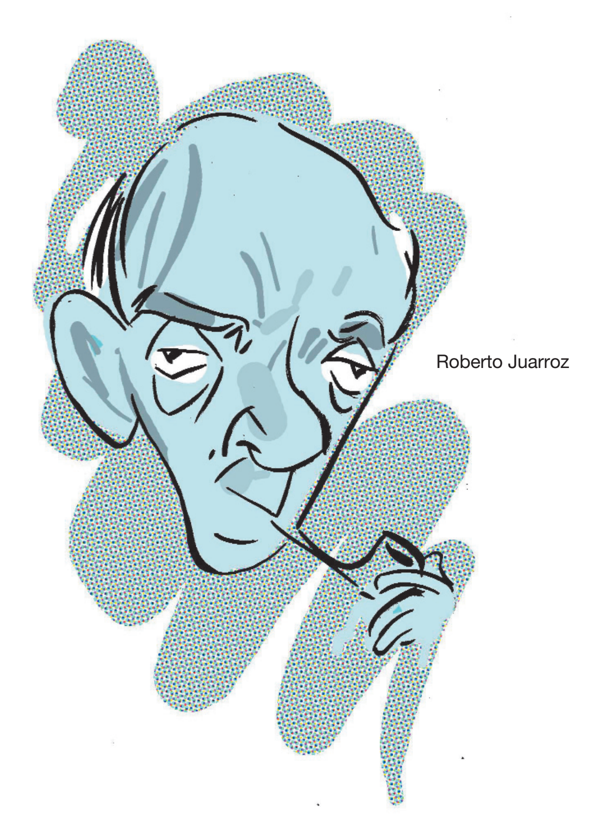
MARCELA GROSSO

"Aun si digo *sol* y *luna* y *estrella* me refiero a cosas que me suceden. ¿Y qué deseaba yo?/ Deseaba un silencio perfecto/ Por eso hablo." Breve, conciso, perfecto, cada poema de Alejandra Pizarnik (Avellaneda, 1936-1972) parece repetir el acto inmemorial en que la palabra asalta el silencio por primera vez. Visualmente, este efecto se acentúa mediante el realce del blanco de la página, en cuyos extremos se fijan los versos despojados y aforísticos. Es habitual –no sin motivo– que su propia vida sea tomada como la clave para descifrarlos unívocamente. Por cierto, su biografía abunda en datos conducentes al mito: una entrega radical a la literatura, la filiación con los "poetas malditos" –Rimbaud, Baudelaire, Lautréamont– y sus paraísos artificiales, su personaje de *enfant térrible*, la adicción a los psicofármacos y la inestabilidad emocional, la muerte por sobredosis a los treinta y seis años. Tal vez esa leyenda haya sido alimentada en buena medida por la propia autora, decidida a construirse como "Alejandra" –nombre que adopta y que sustituirá a "Flora", el verdadero– y a fundar en su literatura esa nueva identidad. Del mismo modo, su enmascaramiento metafórico en el poema ("la náufraga", "la pequeña olvidada", "la sonámbula") tienta al lector a igualar la voz poética con el sujeto real, identificación habilitada a veces desde los mismos versos: "alejandra alejandra/ debajo estoy yo/ alejandra" ("Sólo un nombre"). No obstante, más allá del mito que empobrece o del reduccionismo autobiográfico, la obra de Pizarnik requiere ser leída en contrapunto con sus profusas lecturas –claramente orientadas hacia el Surrealismo y amalgamadas en su escritura según un filtro personalísimo–, que se intensifican entre 1954 y 1960, cuando emprende estudios –nunca concluidos– de Filosofía, Periodismo y Letras. Autores como Proust, Joyce, Rimbaud, Beckett, Nerval, Trakl o Breton son algunos de los más explorados en esta etapa de efervescencia, en la que frecuenta los bares y librerías característicos de la vida cultural; se conecta con diversos grupos artísticos; comienza su amistad con Olga Orozco, adoptada como "madre literaria", y franquea la casa de Girondo, recinto de la vanguardia porteña. Por esos años asiste al taller del pintor Batlle Planas, experiencia consustanciada con su práctica literaria: "Mi afición al silencio me lleva a unir en espíritu la poesía con la pintura", confiesa en "El poeta y su poema" (1962). Esta concepción espacial toma otras derivaciones, como en su primer libro, *La tierra más ajena* (1955), cuyo título sugiere la idea de la poesía en tanto territorio a conquistar y alude, además, a lo que será una constante temática en su obra: la extranjería y el exilio, ya sea respecto de la realidad, de la infancia o del lenguaje. A esta primera publicación, de la que abjurará llevada por un excesivo rigor formal, le siguen *La última inocencia* (1956) y *Las aventuras perdidas* (1958), editados por el sello *Poesía Buenos Aires*, grupo al que es afín. Ya se advierten ciertas marcas constitutivas de su obra futura, entre ellas, la tendencia hacia el estilo concentrado y fragmentario; el retraimiento en una subjetividad construida en el poema mismo; las temáticas de la infancia, la soledad, el miedo, la muerte y el desajuste respecto de la vida: "...No es más que un sol/ pero los hombres lo miran/ y después cantan (...) Afuera hay sol./ Yo me visto de cenizas" ("La jaula"). La consagración de la estética propuesta llega con *Árbol de Diana* (1962), escrito durante su estadía en París (1960-1964) y publicado por *Sur*, grupo con el que también se relaciona. Fecundos, los años en París proporcionan nuevas lecturas y lazos literarios, así como la comunión con la postura ética y estética de "los malditos", con quienes comparte el ideal de coherencia entre vida y poesía, entendida esta última como vía de acceso al conocimiento total; la atracción por las "experiencias límite", y –no sin contradicciones– el rechazo hacia el mundo burgués. *Los trabajos y las noches* (1965) introduce una nota nueva: la interpelación a un "tú" objeto del amor, que quiebra esa suerte de repliegue del "yo" sobre sí mismo, aunque paulatinamente el amor esbozado se diluye, y el "tú" se subjetiviza como memoria de lo perdido, abandono o ausencia. Suele señalarse la conexión de la obra de Pizarnik con el Surrealismo. Su extrema exigencia formal, sin embargo, parece incompatible con la "escritura automática", cuyo punto de partida es la breve frase poética "perfecta", objetiva o transpersonal, en tanto obtenida del buceo en las profundidades inconscientes u oníricas.



Alejandra Pizarnik

Como observa César Aira, hay en ella un "yo crítico vigilante" que timonea la escritura automática, con lo cual logra mantener la frase breve y perfecta, impregnándola de subjetividad; el control sobre el dictado del inconsciente asegura la calidad literaria, garantizada además por la elección de una temática acotada –en la que sobresale la seducción de la muerte y lo nocturnal– y un repertorio de palabras líricamente prestigiosas. En cambio, se acerca a Surrealismo por la aspiración de fusionar vida y poesía, idea que según el testimonio unánime de escritores amigos asume con una pasión desmesurada: "Mi vida perdida por la literatura a causa de la literatura. Por hacer de mí un personaje literario en la vida real, fracaso en mi interés de hacer literatura con mi vida real, pues esta no existe; es literatura", anota en su diario, en abril de 1961. *Extracción de la piedra de locura* (1968), título que cita la célebre pintura de El Bosco y remite a una iconografía simbólica y alucinada, marca un giro decisivo hacia zonas hasta entonces insinuadas en su poesía: ahora el verso brevísimo se equilibra con la prosa, que se impone en los extensos textos finales; en estos, la austeridad emblemática de su estilo dará paso a un torrente discursivo cercano, por momentos, al delirio del poseso o las imágenes del vidente. Unas tras otras, discurren las visiones pesadillescas y macabras de la muerte y el lenguaje encarnados en el "yo" lírico: "Hablo del lugar en que se hacen los cuerpos poéticos –como una cesta llena de cadáveres de niñas" ("El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos")–. Paralelamente, se profundizan la desestructuración subjetiva y la impugnación del lenguaje como "palabra inocente" o medio de salvación. *El infierno musical* (de 1971, tras su internación psiquiátrica por un intento de suicidio) redobla esta apuesta poética: el sujeto y su entorno quedan sumidos en la palabra –"Ojalá pudiera vivir (...) haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo" ("El deseo de la palabra")–; la identidad se disgrega –"... aquello tan otro que es yo (...) dentro de mí con ella que es yo, conmigo que soy ella..." ("Piedra fundamental")–; el lenguaje o bien exorciza el miedo, o bien fracasa y aniquila al sujeto –"¿A dónde la conduce esta escritura? A lo negro, a lo estéril, a lo fragmentado" ("Piedra fundamental"). La obra final de Pizarnik –inédita, publicada fuera del país o recopilada póstumamente por Olga Orozco y Ana Becciú en *Textos de Sombra y últimos poemas*– trasciende esta indagación poética con la mezcla de géneros y niveles, la parodia y autoparodia, y el estallido de una voz desatada, obscena, humorística y procaz, hasta ese momento solo desplegada, de manera proverbial, en su conversación. *Los poseídos entre lilas* y *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* (fechados en 1969 y 1971) nacen de este nuevo proyecto estético, anticipado por *La condesa sangrienta*. La convivencia de tonos tan disímiles en la obra de Pizarnik revela, según María Negroni, la asunción del fracaso del lirismo inicial y la exploración "por las puertas traseras" del lenguaje. En tal sentido, pocos textos son tan elocuentes como el titulado "Para Janis Joplin": "a cantar dulce y a morirse luego./ no:/ a ladrar..." y uno de los hallados, tras su muerte, en el pizarrón de su cuarto de trabajo: "oh vida/ oh lenguaje/ oh Isidoro", desesperada invocación a Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont, el "gran maldito".



Roberto Juarroz

“Una aventura hacia lo absoluto”

Cuando Roberto Juarroz (Coronel Dorrego, 1925-1995) habla sobre poesía, apenas duda: “definirla es una imposibilidad”; se la explica creándola. En sus palabras, lo poético resalta con cualidades divinas: como de Dios, no se conoce su verdadero nombre ni su auténtico rostro; pero, mediante la fe en un caso y la creación en otro, se los comprende mientras se los vive. Con su obra, Juarroz confiesa su pretensión de abordar “lo más irreductible del hombre”. “Los seres humanos no tenemos sostén. Todos los aparatos y los sistemas son disimulos transitorios y sabemos que vamos a dejar de existir en brevísimo plazo”. Por eso, la poesía debe transitar el lugar del hombre en “su absoluto despojamiento”: el vacío, el abismo. En este sentido hay que entender ese único título que abarca toda su obra: *Poesía vertical*. Desde *Primera* (1958) en adelante, recogió en quince volúmenes sus textos líricos sin cambiar el título. Un propósito único se desenvuelve en ellos, robustecido por el hecho de que cada composición, a su vez, solo está encabezada por un número, con lo que se sugiere la sucesión de pasos del periplo. El autor mismo reconoce en el objetivo de arribar a “la realidad última” (...) –“eso que he llamado lo vertical”– la influencia de su amigo Antonio Porchia (Italia, 1886-1968). La verticalidad sugiere una dirección que, impulsada por una fuerza, penetra hacia los extremos: ya sea a “lo elevado” o a “lo profundo”, indistintamente, porque “Crear espacio en un extremo es crearlo en todos” (epígrafe a *Segunda Poesía Vertical)*. Para Juarroz, la claridad está debajo de las cosas; en ese centro y fondo. Pero lo esencial, difícilmente hallable e innombrable, se eleva a la superficie y hace una aparición furtiva en la orilla, gracias a la poesía. Dos movimientos, entonces: uno, seguro y constante de inmersión; otro, mágico y no siempre exitoso, de elevación, trayendo lo que se ha recogido en lo profundo. Pero, cada nuevo hallazgo conduce al hombre a una nueva incerteza, sólo perceptible una vez que se ha llegado a determinada meta que nunca es la última: “Sí, hay un fondo./ Pero es el lugar donde empieza el otro lado, simétrico de éste/ tal vez éste repetido/ tal vez éste y su doble,/ tal vez éste”. Los recursos poéticos que transmiten la incertidumbre son los paralelismos inversos y las simetrías antitéticas: “la vida dibuja un árbol/ y la muerte dibuja otro./ La vida dibuja un nido/ y la muerte lo copia”. En este zigzag, la meta resulta de difícil acceso porque “El centro no es un punto./ Si lo fuera, resultaría fácil acertarlo. (...) El centro es una ausencia,/de punto, de infinito y aun de ausencia/ y sólo se acierta con ausencia”. En definitiva, una pregunta mil veces suspendida que se reitera en sus libros bajo el mismo nombre, como un destino elegido. Este periplo existencial produce angustia en la búsqueda, y felicidad ante el hallazgo que, pronto, se descubre como nuevo interrogante. Pero, para Juarroz, desviarse de la ruta es fácil ya que está plagada de distractores parasitarios de lo poético: lo socioliterario, el mercado, el éxito, las reseñas pierden al artista. En su opinión, Porchia, Orozco y Molina forman, en Argentina, un grupo de creadores que ha evitado, como él mismo, estas fáciles seducciones. La de Juarroz es una apuesta intransigente por una poesía metafísica incontaminada de lo social y del dinero; incluso del lector: “No creo que se escriba para tal o cual lector, sino básicamente para uno mismo (...) La poesía equivale, para el poeta, a alguna forma de salvación (...) En primer lugar, la de sí mismo”. Pero “esa salvación equivale a la salvación del hombre: en sí mismo y en los demás” (...) y ella es “la que mide el valor de una obra”. Juarroz recala en una mirada mística sobre el poeta, mesías laico de la Humanidad que a veces fracasa en su intento de comunicación porque la poesía “ineludiblemente, pone en crisis” y “la crisis no tiene valor de mercado”.

Tapa de la *Antología poética* de Amelia Biagioni para una colección de poetas argentinos contemporáneos (1996)

Una poética de lo inmediato

Amelia Biagioni (Santa Fe, 1916-2000) fue profesora normal en Letras y dedicó muchos años a la docencia en el área de literatura, tanto en colegios de su provincia natal como de Buenos Aires, a donde se traslada a finales de la década del ’50. Hacia 1954, apadrinada por el poeta comprovinciano José Pedroni, aparece *Sonata de soledad*, por el que recibió la faja de Honor de la SADE. Contemporánea del Surrealismo y del Invencionismo y heredera del neorromanticismo de la generación del ’40, la poesía de Biagioni hace un recorrido personal respecto de escuelas y movimientos. Su primer libro de poemas muestra una inclinación hacia formas clásicas –como el soneto– para trazar un trayecto amoroso del “yo” lírico en comunión con la naturaleza, provista por el paisaje campestre propio de los pueblos del interior de la Argentina: “Mínimo grillo, mira: este es mi tema./ Defendido y mordido por la herrumbre/ lo descubrí en mi sangre, en esa lumbre/ donde el silencio empieza a ser poema.” (“Víspera del canto”). En el siguiente libro, *La llave* (1957), todavía fiel a las composiciones convencionales y con un estilo neorromántico y sencillista, se observa un alejamiento de la geografía provinciana para hablar nuevamente de la soledad, pero esta vez de aquella que invade a la poeta en su experiencia en la ciudad. En medio de una crisis de desarraigo, el sujeto lírico busca consuelo en Dios para que este alivie la tristeza; de ahí que los versos, aunque respeten una métrica tradicional, encuentran en la libertad rítmica una manera de representar los altibajos del aislamiento y la soledad en un lugar extremadamente habitado: “Allá el tiempo era desnudo/ como un paisaje de sal./ Lo dejé porque era largo/ y elemental./ Aquí no hay reloj que marque/ calma, ni para sufrir./ Solo el domingo a la tarde/ puedo morir.” (“La desarraigada”). Diez años más tarde, Biagioni publica *El humo* (1967), una obra totalmente renovada tanto desde la perspectiva temática como en sus aspectos formales. En ella, pone la palabra poética como sustento de la vida en vez de la fe y presenta rupturas en la estructura de los poemas, como el uso de los versos cortos, muchas veces centrados en una sola palabra. Alejandra Pizarnik, en una carta de noviembre de 1967, dirigida a Biagioni, ante la seducción que le produjera este libro, se pregunta: “¿Cómo frente a cosas tan terribles, hablo de seducción y me complazco en magias ‘externas’? Precisamente, porque son terribles y porque el lenguaje se les resiste y las traiciona, e incluso las anula. (...) cada verso y cada palabra han sido llevados hasta su máxima tensión”. La presencia tan viva de la primera persona que singularizaba a los poemas de las obras anteriores empieza a disolverse, porque su lugar se transforma en un hueco, en un vacío expresado claramente, en “Me distraje un instante”: “Fija, vaciada, ausente,/ un agujero soy/ por donde pasa el mundo/ veloz, sin detenerse”. Otra década le llevará a la autora editar *Las cacerías* (1976), con el que elabora una antología de la “devoración”, una verdadera poética de la ruina del mundo. Por darse a conocer unos meses después de la instauración de la dictadura, desde el punto de vista político resultó –más allá de la intención consciente de la poeta– una advertencia acerca del clima de violencia y persecución que se vivía. El cazador presentado por Biagioni, al mismo tiempo que consume a sus víctimas, se consuma en ellas: el proceso es de devoración y de comunión simultáneamente: “El todo es un instante o ascenso/ con un amor o víctima primera/ de otro/ consumido/ por la víctima/ de un otro/ devorado/ por la víctima.” (“El todo”). La obra poética de Amelia Biagioni se cierra con *Estaciones de Van Gogh* (1984), centrado en elaborar una particular biografía del pintor holandés; y *Región de fugas* (1995), con el que lleva al extremo las posibilidades fónicas del lenguaje.



Tapa del libro *Ova completa* de Susana Thénon

La poesía resistente

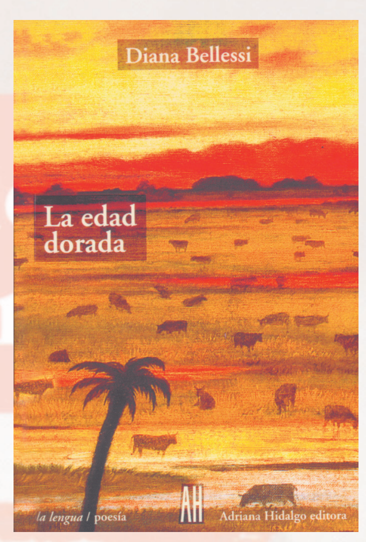
"Al poema le incumbe todo, aun la tierra más ingrata,/ la prueba más dura. (...)/ El poema total sería entonces/ un resultado de sumas infinitas, de confrontaciones/ contradicciones y memorias, de recuperaciones y/ pérdidas, de olvido, muerte y ser." Así concibe la poesía Susana Thénon (Buenos Aires, 1935-1991), una de las representantes de la llamada generación del '60, también fotógrafa, traductora, ensayista, signada por el descontento frente al mundo presente. Junto con Juan C. Martelli, E. Romano y Alejandro Vignati fundaron la revista *Agua Viva*, en cuyo primer número declaran que la poesía por sí misma no constituye un discurso de compromiso social, sino que son los poetas quienes asumen el compromiso y la responsabilidad de existir en determinado contexto histórico. Su primera obra publicada fue *Edad sin tregua* (1959), en la que se puede percibir cierto contacto con el neorromanticismo, sobre todo, en la confianza en que con palabras es posible construir un ideal de mundo: "Inventemos palabras,/ nuevas luces y juegos,/ nuevas noches/ que se plieguen a las nuevas palabras./ (...) inventemos la vida nuevamente." ("Fundación"). Con *Habitante de la nada* (1959), la poesía de Thénon comienza un camino de consolidación de su estilo personal. Presenta un "yo" lírico que se define por la resistencia, por la negación de los moldes preconcebidos. "Me niego a ser encasillada, rota, absorbida", dice en el poema "No". Varios años esperó para dar a luz *De lugares extraños* (1967), un libro breve divido en dos partes en las que alude a espacios concretos y reales (parques, fortines, andenes, casas) pero con una mirada tan extrañada que se vuelven raros como ciertos sueños o recuerdos. La primera parte contiene un poema llamado "Medea" y otro "Edipo", ambos presentan lecturas personales de esos mitos en los que las mujeres adquieren un rol protagónico. La segunda se llama "Heredad" y presenta poemas sin nombre que hablan de la muerte, la soledad, las ruinas, los recuerdo amargos: "Ahora es el gemir (...)/ el saber que la muerte de los otros/ es nuestra propia muerte adormecida". Después de una larga etapa de silencio en la que se dedicó a la fotografía, e influida por la música dodecafónica de Stokhausen, escribe los poemas de *distancias* (1984), sin duda, la obra más innovadora de Thénon, cuyo título como todos los versos que componen los poemas empieza con minúscula. Sumamente alejados de las formas tradicionales, los poemas de este libro están diagramados para ser leídos por varias voces que dialogan entre sí, como si se tratara de cantos gregorianos. Versos fracturados, separados por breves silencios, paréntesis, palabras en cursiva que distribuyen las voces alternantes son los procedimientos que hacen singular a esta obra. La poeta señala en una carta que le escribiera a Ana María Barrenechea –una de las responsables de editar sus obras completas, *La morada imposible* (2001)–, a propósito del título elegido: "Solo sé que tiene relación con la disociación, con la soledad, con la caducidad trágica y tierna del lenguaje, con la 'distancia', aún mínima, que existe entre nosotros y nosotros mismos, o entre nosotros y lo otro". El libro consta de 39 poemas que se inscriben en un marco circular donde el primero y el último son idénticos entre sí y, a su vez, cada uno empieza y termina de la misma manera: "la rueda se ha detenido se ha deteni–/dos tres dos tres dos la rueda/ se ha detenido". En su último libro *Ova completa* (1987), Thénon pasa a los registros de la oralidad, la utilización de palabras soeces, la parodia, la repetición constante de los vocablos, las canciones populares con el propósito de subvertir los principios líricos canónicos: "olé elé/ olé olá/ yo soy el nieto,/ de mi papá".



ENTRE-TEXTOS

La travesía de la escritura

Cuando Diana Bellessi (Santa Fe, 1946) tiene 18 años, va a Buenos Aires, consigue la dirección de Alejandra Pizarnik y le toca el timbre de su casa. La consagrada poetisa recibe a su entusiasta y joven lectora e inicia con ella un intercambio de lecturas literarias que se prolongará en una sólida amistad. "Los grandes poetas no hacen sino leer y procesar (...). Allí, en el laboratorio del lenguaje, experimentan. Vallejo con Darío, Girondo con todas las vanguardias, Juanele con los simbolistas, Perlongher con todo el modernismo, Carrera con Juanele y la tradición del campo, Bellessi con la propia Pizarnik", explica Delfina Muschietti, atendiendo al hecho tan difundido –entre otros, por Borges– de que ningún poeta tiene la palabra inaugural sino que está ligado al entramado de voces, que se constituye como tradición, y lo continúa. Como a Pizarnik, a Bellessi parece interesarle tomar conciencia, en su escritura poética, de los límites que impone el lenguaje y se instala en sus fronteras, donde el silencio y el vacío activos lo restituyen en su valor primigenio. "En oposición al sentimiento del exilio" –dice Pizarnik– "al de una espera perpetua, está el poema –tierra prometida"; "como la de Pedro mi piedra es el poema", expresa Bellessi ("La bella descripción") en *La edad dorada* (2003), poemario que afianza un sistema lírico desarrollado en producciones anteriores como *Eroica* (1988), *El jardín* (1993), *Sur* (1998), *Mate cocido* y *La rebelión del instante* (ambos de 2002). Si *El jardín* significa, entre la naturaleza y la cultura, la construcción de un espacio simbólico en que cobra identidad la voz de la escritora, *La edad dorada* muestra cómo el sujeto lírico femenino se desarrolla en el cruce de diferentes re-



La edad dorada, tapa del libro de poemas de Diana Bellessi

sonancias: desde los tonos del mundo familiar, que es el de la cultura no letrada, campesina, inmigrante (más explotados en *Mate cocido* pero que aparecen aquí en poemas como "El más desacertado corazón") hasta el discurrir filosófico ("...vacío/ mirándose en las ondas de la fuente/ para ser yo, para amar lo otro, dualidad/ nunca resuelta salvo en la emoción/ de un instante pronto devorado por el cauce/ continuo de la vida", "Homenaje"); desde la subjetividad individual ("Imaginar la ausencia propia en otras manos: ¿qué detalle es el que queda?", "El preciado secreto") hasta el canto colectivo y popular de las mujeres que aman a otras mujeres, por ejemplo, o de los desposeídos, del *outsider* ("¿Qué hemos hecho? ¿Somos cosas?/ ¿Somos sombras que atraviesan /un ecran? Humanizar el mundo/ se dijo ¿era esto?", "Piqueteros"). La escritura de Bellessi, llamada neorromántica en cuanto intenta la fusión con las lenguas regionales (las indígenas, que escuchó hablar cuando era chica en las chacras pobres; los dialectos italianos de los inmigrantes) o construye utopías políticas, es también una poética de la "mirada": "Ha llegado el instante/ de la antigua epifanía, cuando habla/ lo mirado, no quien mira" ("No lejos, del Paraná ni del Hudson"). Propone una "visión" del mundo signada por opuestos que no se anulan: oír/ hablar, lo vacío/ lo lleno, lo que está cerca/ lo que está lejos, lo visible/ lo invisible, la tierra/ las estrellas, el tiempo/ la memoria, lo cerrado/ lo abierto, lo viejo/ lo nuevo, la vida/ la muerte ("Amakura", "Por ser cerrada y ser abierta"). Para Bellessi, "Solo el amor completa el camino de la separación" ("El preciado secreto"). En la alianza que posibilita el amor entre unos y otros, ocurre la regeneración de la "edad de oro" del hombre y el poema es el lugar de la gracia divina, en tanto manifestación de la belleza que santifica. Por eso "el poema se le acerca a la oración" ("Getsemaní"), que no corresponde a la "falsa edad de la razón" sino al goce que procura el sentimiento y la pervivencia de las ilusiones ("En la caricia dulce del mundo acunada...").

"La poesía de Bellessi concibe la mirada como gracia y a la vez como deber, de resonancia social y política. Se produce en un *ver-se*: en el mundo circundante del que participa, en el sí mismo y en el reflejo del otro." Jorge Monteleone

Antología



La verdad es la única realidad

(...) un disparo en
la noche, en la frente de estos hermanos, de estos
hijos, aquellos
gritos irreales de dolor real de los torturados en
el angelus eterno y siniestro en una brigada de
policía
cualquiera
son parte de la memoria, no suponen
necesariamente el presente, pero pertenecen a
la realidad. La única aparente
es la reja cuadriculando el cielo, el canto
perdido de un preso, ladrón o combatiente, la voz
fusilada, resucitada al tercer día en un vuelo
inmenso cubriendo la Patagonia
porque las
masacres, las redenciones, pertenecen a la realidad,
como
la esperanza rescatada de la pólvora, de la inocencia
estival: son la realidad, como el coraje y la
convalecencia
del miedo, ese aire que se resiste a volver
después del peligro (...)

Cárcel de Villa Devoto, abril de 1973.
Francisco Urondo, *Cuentos de batalla,* en *Poemas de batalla*, Buenos Aires, Planeta, 1999.

Poema 5

Si has perdido tu nombre,
recobraremos la puntada de las calles más solas
para llamarte sin nombrarte. (...)

Si has perdido el amor,
Publicaremos un gran bando de palomas desnudas
Para atrasar la vida y darte tiempo. (...)

Solamente si has perdido tu pérdida,
Cortaremos el hilo
Para empezar de nuevo.

Roberto Juarroz. En: *Cuarta poesía vertical,*
Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1978.

No es un poema

(...)
Esto no es un poema:
es un grito de rabia,
rabia por los ojos huecos,
por las palabras torpes
que digo y que me dicen,
por inclinar la cabeza
ante ratones,
ante cerebros llenos de orín,
ante muertos persistentes
que obstruyen el jardín del aire. (...)

Susana Thénon, *Habitante de la nada*. En: *La morada imposible*, Buenos Aires, Corregidor, 2001.

Me distraje un instante

Todo,
lo que está y sucede,
era un túnel
quieto,
y en él, sola,
yo corría, corría.
Sin querer, sin etapas,
adiós, adiós,
aunque a veces un ojo débil, fiel,
ciérrate,
se me atrasaba,
apúrate,
llorando sobre un día.
Sin poder asirme
a un pájaro, una mano, un grito,
adiós, adiós,
arrancarme
del amor sucesivo,
partir partiéndome,
dejar atrás,
pasar por todo,
honda, ligera, rota,
viva,
siempre marcharme
para ser nostalgia. (...)

Amelia Biagioni, *Antología poética*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1996.

Ojos primitivos

En donde el miedo no cuenta cuentos y poemas, no forma figuras de terror y de gloria.

Vacío gris es mi nombre, mi pronombre.

Conozco la gama de los miedos y ese comenzar a cantar despacito en el desfiladero que reconduce hacia mi desconocida que soy, mi emigrante de sí.

Escribo contra el miedo. Contra el viento con garras que se aloja en mi respiración.
(...)

Alejandra Pizarnik, *Obras completas*, Cali-Colombia, Corregidor, 1994.

Bibliografía

AIRA, CÉSAR, *Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 2001.
BARRENECHEA, ANA MARÍA, "La poesía de Susana Thénon y su subversión del canon". En: Congreso Internacional Fines de Siglo y Modernismo, Universidad de les Illes Balears, Palma, 2001.
BELVEDERE, CARLOS, *Los Lamborghini, ni "atípicos" ni "excéntricos"*, Buenos Aires, Colihue, 2000.
FONDEBRIDER, JORGE, "Treinta años de poesía argentina". En: *Inti, Revista de Literatura Hispánica. Argentina Fin de Siglo*, nº 52, 53, otoño 2000, primavera 2001.
FREIDEMBERG, DANIEL, "Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman". En: Cela, Susana (dir.), *La irrupción de la crítica*, en Jitrik, Noé, (dir.) *Historia Crítica de la Literatura Argentina,* Buenos Aires, Emecé, 1999.
Genovese, Alicia, *La doble voz, Poetas argentinas contemporáneas*, Buenos Aires, Biblos, 1998.
JUARROZ, ROBERTO; BOIDO, GUILLERMO, *Roberto Juarroz –Poesía y creación - Diálogos con Guillermo Boido*, Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1980.
LAFON, MICHEL, *Borges ou la réécriture*, Paris, Seuil, 1990.
MALLOL, ANAHÍ, "Ova completa de Susana Thénon: La mezcla como política". En: Congreso Internacional Fines de Siglo y Modernismo, Universidad de les Illes Balears, Palma, 2001.
NEGRONI, MARÍA, "Prólogo I". En: Susana Thénon, *La morada imposible*, Buenos Aires, Corregidor, 2001.
MONTANARO, PABLO, *Francisco Urondo: la palabra en acción, biografía de un poeta y militante*, Rosario, Homo Sapiens, 2006.
MONTELEONE, JORGE, "Formas de la gracia". En: Bellessi, Diana, *La edad dorada*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2003.
MUNIER, ROGER, "Palabras liminares" a Juarroz, Roberto, *Poesía vertical. Antología mayor*, Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1978.
NEGRONI, MARÍA, "Alejandra Pizarnik: melancolía y cadáver textual", *Argentina Fin de Siglo*, Revista *INTI* N 52-53, Otoño 2000-Primavera 2001.
PIÑA, CRISTINA, *Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires, Planeta, 1991.
PIÑA, CRISTINA y CLELIA MOURE, *Poéticas de lo incesante. Sujeto, materialidad y escritura en Amelia Biagioni y Néstor Perlongher,* Buenos Aires, Botella de Mar, 2005.
PLAZA, RAMÓN, *El '60 Poesía blindada*, Buenos Aires, Ediciones de Gente Sur, 1990.

Ilustraciones

Tapa, *Lyra*, Buenos Aires, Año XXVII, nº 213/15, 1er. semestre de 1970.
P. 914, *Historia general del arte en la Argentina*, t. X, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2005.
P. 915, P. 918, *Lyra*, Buenos Aires, Año XXV, nº 207-209, diciembre de 1968.
P. 916, P. 917, BORGES, JORGE LUIS, *La rosa profunda*, Buenos Aires, Emecé, 1975. *La cifra*, Buenos Aires, Emecé, 1981.
P. 919, *Diario de poesía*, Año 16, nº 62, octubre-diciembre de 2002.
P. 923, BIAGIONI, AMELIA, *Antología poética*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1996.
P. 924, THÉNON, SUSANA, *Ova completa*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1987.
P. 925, BELLESSI, DIANA, *La edad dorada*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2003.

Auspicio:



gobBsAs